

„Rashomon formal dem Stummfilm-Expressionismus und dem italienischen Neorealismus verwandt entwickelt eine existentielle Frage: Wie geht ein Mensch mit dem Einbruch eines katastrophischen Ereignisses um. Die unterschiedlichen und doch gleichen Weisen, die eigene Identität wiederherzustellen, beleuchtet und bricht dieser Film. Er nimmt damit die historische Situation seines Entstehungszeitraumes auf und verweist, indem er die menschliche Möglichkeit des Eingestehens von Schuld beschreibt, um Vergebung erlangen zu können, auf die einzige Möglichkeit angesichts des Katastrophischen seine Identität bewahren zu können.“

Rashomon - Das Lustwäldchen 1950

Regie: Akira Kurosawa

Buch: Shinobu Hashimoto, Akira Kurosawa unter Verwendung zweier Kurzgeschichten von Ryunosuke Akutagawa

Kamera: Kazuo Miyagawa

Musik: Fumio Hayasaka

Schnitt: Akira Kurosawa

Tajomaru: Toshiro Mifune

Takehiro: Masayuki Mori

Masago: Machiko Kyo

Holzfäller: Takashi Shimura

Mönch: Minoru Chiaki

Uraufführung am 25.08.1950 in Tokio

Deutsche Erstaufführung am 04.08.1952

Filmlänge: 88 min

Preise: Goldener Löwe bei den internationalen Filmfestspielen von Venedig 1951

Oskar für den besten ausländischen Film 1951

Entstehungsgeschichte

Das Skript für den hier zu analysierenden Film war bereits 1948 fertiggestellt. Die Produktionsgesellschaft, die diesen Film finanzieren wollte, zog sich aber zurück, weil ihr das finanzielle Risiko als zu hoch erschien.

Erst 1950 fand der Regisseur in der Produktionsgesellschaft „Daiei“ einen Vertragspartner. Dennoch gestaltete sich auch jetzt die Arbeit als schwierig, denn die Produzenten hatten einiges an dem Skript auszusetzen. Er mußte den Film längen, die Rahmenhandlung umbauen und konnte sich immer noch nicht sicher sein, ob der Film wirklich realisiert würde. Sie verstanden seinen Film nicht, realisierten ihn dann aber doch.

Er wurde in einem der besten Filmtheater Tokios uraufgeführt und lief dort und in allen anderen Kinosälen, die zum Daiei-Imperium zählten, zwei, statt, wie üblich bei Uraufführungen, nur eine Woche. Die Produktionsfirma führte ihn 1950 unter den „best money-earners“ und auch das Publikum schien keine Schwierigkeiten mit dem Sinn dieses Filmes zu haben (vgl. Richie S. 19). Hingegen kokkettierte der Präsident von Daiei, Masaichi Nagata, damit wie wenig er „seinen“ Film begreifen könne.

Die Vergabe des goldenen Löwen und des Auslands-Oskars an diesen Film machten den Westen zum erstenmal aufmerksam auf die japanische Filmkunst.

Dieser Besprechung liegt die 84 minütige DVD-Fassung von Concorde aus dem Jahre 2006 zugrunde.

Die literarische Vorlage

Zwei Kurzgeschichten von Ryunosuke Akutagawa dienen Kurosawa als Vorlage für seinen Film. Er war bis dahin einer der angesehensten Schriftsteller Japans, gleichermaßen vom Publikum, wie von den Kritikern geliebt. Akutagawa nahm sich im Alter von 35 Jahren im Jahre 1927 das Leben.

Die erste Kurzgeschichte („**In einem Hain**“) liefert den größten Teil des Stoffes für den Film. Sieben Personen berichten von der Vergewaltigung einer Frau und dem Tod ihres Mannes: Ein Holzfäller, ein Mönch, ein Polizist, eine alte Frau (die sich als Mutter der Vergewaltigten erkennbar wird), die Vergewaltigte selbst, ein Räuber und der Tote selbst, schildern den Hergang der Ereignisse. Die Aussagen widersprechen sich erheblich. Der Autor tut aber nichts, um diese Widersprüchlichkeiten aufzulösen. Sie sind für ihn vielmehr ein Indiz dafür, daß alle Wahrheit relativ ist und es Wahrheit letztlich nicht gibt.

Shinobu Hashimoto schuf hieraus ein Drehbuch, welches alle Figuren, bis auf die der älteren Frau berücksichtigt. Kurosawa erschien diese Vorlage aber als zu kurz. Er fügte eine andere Geschichte des Schriftstellers als Rahmenhandlung ein, in die er eine weitere Version der Ereignisse, nämlich die revidierte Aussage des Holzfällers einarbeiten konnte.

Diese Kurzgeschichte gab auch dem Film den Namen: „**Rashomon**“. Ein entlassener Diener sucht in einem Stadttor Schutz vor Regen. In einer Turmkammer entdeckt er eine alte Frau, die Leichen Haare ausreißt, um daraus Perücken zu machen und nicht verhungern zu müssen. Der Diener beraubt sie ihrer Kleider mit genau demselben Argument. Kurosawa streicht die Rolle der alten Frau, übernimmt aber neben dem Schauplatz und den Zeitumständen, das Motiv, dem Tagelöhner ein Argument zu liefern seine eigene Amoralität zu rechtfertigen, denn es betrügen schließlich alle.

Die Filmhandlung

Kyoto im 12. Jahrhundert. Rashomon spielt gegen Ende der Heian-Periode der japanischen Geschichte, einer Zeit politischer Auflösung, feudaler Machtkämpfe und kulturellen Niedergangs, in der Heian-Kyo (heute Kyoto), der Zentrum des Landes zerfällt; davon zeugt die Ruine des Stadttores, das dem Film seinen Titel gab und von dem angenommen wurde, daß es als Versteck von Erschlagenen diene.

In diesem Tor befinden sich bei strömendem Regen ein Mönch und ein Holzfäller. Ein Tagelöhner sucht dort ebenfalls Schutz und verwickelt sie in ein Gespräch. Die beiden erzählen ihm von einem Verbrechen und einer Gerichtsverhandlung und den sich beunruhigend widersprechenden Zeugenaussagen. Dieses Gespräch bildet die Rahmenhandlung. Im Hauptteil des Films wird dann in Rückblenden von der (wahrscheinlichen) Vergewaltigung einer Frau und von dem (Selbst-)Mord ihres Mannes, eines Samurais, berichtet. Jeder der Beteiligten liefert während einer Gerichtsverhandlung eine andere Version des Tathergangs im Wald, der sodann als Bildgeschehen nachgezeichnet wird. Keine Version stellt sich als widerspruchsfrei heraus.

Der Holzfäller schildert, wie er in den Wald hineingeht und nach und nach einen Hut, ein Tau und eine Kette findet. Dem Gericht erzählt er, daß er anschließend auf einer Lichtung einen Toten gefunden hat.

Der Priester berichtet unmittelbar danach davon, wie er dem Samurai und seiner Frau auf dem Weg durch den Wald begegnet ist.

Ebenfalls direkt anschließend schildert ein Polizist, wie er den gefürchteten **Räuber Tajumaru** fing. Dieser unterbricht die Geschichte und erzählt nun seinerseits wie es sich zu trug. Er schlief unter einem Baum und sah den Samurai mit seiner Frau (auf einem Pferd reitend). Der Wind bewegte ihren Schleier, sodaß er ihr Gesicht sehen konnte, was in ihm ein tiefes Begehren hervorrief. Mit einem Trick lockte er den Samurai in den Wald, fesselte ihn auf einer Lichtung, lockte nun ebenfalls die Frau dorthin, um sie dort, vor den Augen des Samurais, zu vergewaltigen. Als er gehen wollte, hält ihn die Frau mit einem Appell an die Ehre auf. Nur wenn die Männer um sie kämpfen würden, wäre ihre Ehre wiederhergestellt. Daraufhin beginnen die Männer einen Kampf, der für den Samurai tödlich endet. Die Frau flieht.

Die Frau beginnt ihre Schilderung zeitlich nach der Vergewaltigung. Der Räuber ist verschwunden. Der Samurai seinerseits straft seine Frau mit Verachtung, weil sie sich für sein Empfinden dem Räuber zu leicht ausgeliefert hat. Mit tief empfundener Wut tötet sie nun ihren schweigenden Ehemann, flieht und versteckt sich, um sich dann doch der Polizei zu stellen.

Dem **toten Samurai** leiht eine Totenbeschwörerin ihre Stimme vor Gericht. Er beschreibt die Situation so, daß der Räuber, nach der Vergewaltigung seiner Frau, ihr dann vorschlägt mit ihm zu gehen. Sie stimmt zu, um dann zu fordern, daß er vorher noch den Samurai töten müsse, damit sie frei sei. Dies widert den Räuber an, den Frau flieht und er folgt ihr. Nach einiger Zeit kehrt er zum Samurai zurück, er hat die Frau lebengelassen, weil sie weinte, macht den Samurai los und geht. Daraufhin entdeckt der Samurai den Dolch und nimmt sich das Leben.

Der Holzfäller verrät sich. Seine erste Schilderung kann nicht der Wahrheit entsprechen woraufhin er seine Erzählung korrigiert. Nach der Vergewaltigung habe er den Räuber auf Knien vor der Frau gesehen, wie er ihr einen Heiratsantrag machte. Die Frau sagte sie könne das nicht Entscheiden, das sei Sache der Männer. Diese lehnen ab, aber sie bedrängt sie solange, bis der Kampf beginnt. Der Räuber tötet den Samurai. Sie flieht und der Holzfäller stiehlt den Dolch.

Hier enden die Geschichten von Akutagawa. Kurosawa aber geht weiter. Er ergänzt den Charakter des Tagelöhners und macht ihn zum wesentlichen Akteur einer abschließenden Geschichte. Im Tor sind Schreie eine Baby zu hören. Der Tagelöhner entdeckt es und raubt ihm die Kleider, was die beiden anderen entsetzt. Während er bis jetzt nur durch Kommentare und Fragen aufgefallen ist, nicht durch Handlungen, handelt er nun und handelt zutiefst unmoralisch. Der Holzfäller nimmt schließlich das Kind an sich, um es mit seinen sechs eigenen Kindern aufzuziehen. Der Mönch sagt daraufhin, daß diese einzelne Tat seinen Glauben an die Menschen wieder aufgerichtet habe. Der Regen hört auf, die Sonne bricht sich Bahn und der Holzfäller verläßt die Szene.

Während Akutagawa die moralischen Werte und Wahrheit vollständig in Frage stellt, geht es Kurosawa um etwas anderes. Er besteht darauf, daß es Hoffnung gibt. Wie der verletzliche und etwas konfuse Mönch will er nicht daran glauben, daß die Menschen schlecht sind.

Er verkehrt die Geschichten Akutagawas förmlich in ihr Gegenteil. Er stellt sich nicht auf die Seite des Agnostizismus der ersten Geschichte und auch nicht auf den Zynismus der zweiten Geschichte. Seine Sympathie gehört nicht dem Tagelöhner, sondern dem Holzfäller, der anfechtbar ist, der Schuld zugibt und Vergebung annimmt.

Wahrheit in der Katastrophe

*„Der Wald ist mitleidlos und taub und stumm.“
Aaron in Titus Andronicus von Shakespeare*

Der Film verstört zunächst einmal. Zwar wird der Betrachtende mit einem Happy End entlassen, doch es bleibt die Unklarheit darüber: Wie war es denn nun wirklich?

Vier sehr unterschiedlich erzählte Geschichten, lassen sich nicht zur Deckung bringen. Jede der Schilderungen hat eine gewisse Plausibilität, aber sie können niemals gleichzeitig wahr sein. Wie ist die Frage zu entscheiden: Was ist hier wahr?

Gibt es eine objektive Wahrheit, wenn jeder der Beteiligten eine eigene Wahrheit herzustellen scheint? „Die Suche nach einer logischen Auflösung von RASHOMON führt in die Falle eines schon den griechischen Sophisten vertrauten logischen Paradoxes, die Frage nach der Wahrheit verfängt sich in einem unauflöselichen Zirkel“ (Visarius, S. 119).

Kurosawa baut in seinen Film mindestens zwei Hinweisebenen (zeitliche Berechnungen und räumliche Einengungen) ein, um auf die hier vorliegende Begrenzung menschlicher Erkenntnisfähigkeit hinzuweisen und deutlich zu machen, daß eine Rekonstruktion des ursprünglichen Geschehens nicht möglich ist (vgl. Flierl, S. 53ff).

Die zeitlichen Brechungen: Es existieren drei zeitliche Ebenen in der Film-Erzählung: Die Gegenwart im Rashomon-Tor, die Vergangenheit vor Gericht und das Vorvergangene als Verbrechen. Der Zuschauer erfährt von dem Geschehen nur durch die drei Männer im Tor, die jeweils auf Aussagen vor Gericht zurückgehen, die das zeitlich davor liegende Verbrechen schildern. In der Person des Holzfällers erfährt diese Dreiteilung zwar eine Aufhebung (er ist auf allen drei Zeitebenen präsent gewesen), doch seine Lüge macht auch ihn unglaubwürdig.

Die räumlichen Einengungen: Das Rashomon-Tor, wird in heftigem Regen gezeigt. Jegliche Sicht jenseits des Tores bleibt verwehrt. Die drei Akteure können lediglich ihre trockene Umgebung im Tor wahrnehmen. Auch in der Darstellung der Gerichtsszenen ist der Blick eingeschränkt. Die ausgedehnte Mauer im Bildhintergrund läßt keinen Ausblick zu. Der Ort des Verbrechens schließlich ist eingebettet in einen beinahe undurchdringlichen Wald. Man könnte von drei Inseln der Wahrnehmung sprechen, die den großen Überblick verunmöglichen. Und so finden wir auch nahezu keine totalen Kameraeinstellungen in diesem Film.

Der Blick auf die Frage nach dem was wahr ist, scheint uns verstellt. Gibt es dennoch Gemeinsamkeiten in der Darstellung der Erzählenden? Ja: Ein toter Samurai wird aufgefunden, ein Räuber vergeht sich vor den Augen des Ehemannes an seiner Frau und jeder der Beteiligten findet sich vor dem Gericht wieder.

Diese Übereinstimmungen führen auf eine andere Fährte. Es stellt sich die Frage: Was ist das Auslösende der unterschiedlichen Beschreibungen? Es ist, so paradox es klingen mag, das Übereinstimmende darin: Die Vergewaltigung, der Tod und die Gerichtsverhandlung.

Beide Ereignisse stellen katastrophische Erfahrungen im Leben der Beteiligten dar, die sie verzweifelt in ihr Bild von sich und der Welt integrieren müssen. In ihren Erzählungen unternehmen sie den Versuch sich wiederzugewinnen, wo sie sich verloren zu gehen drohen.

So stellt sich die leitende Frage des Filmes neu. Nicht die Frage nach der Wahrheit steht im Zentrum sondern vielmehr „wie gehen Menschen mit katastrophischen Erfahrungen um?“, „wie integrieren sie sie in ihr Selbstbild?“.

Es gibt Indizien, die diese Sichtweise stützen:

Während der Darstellung der ersten Erzählung des Holzfällers, werden wir von der Kamera, die ihn auf diesem Weg verfolgt (5), förmlich in den Wald hineingezogen. Ein Wald der dargestellt wird als einem Ort von Licht und Schatten, wo menschliche Leidenschaften und Abgründe ihren Ort finden. Kamera wechselt permanent ihren Ort, wie auch menschliche Gefühle ständig wechseln. Die Anleihen beim Stummfilm-Expressionismus westlicher Prägung lassen nicht die Nuancen der Gefühlsregungen in den Vordergrund treten, sondern ihre Intensität. „Rashomon sollte mein Experimentierfeld werden, der Ort, an dem ich all die Ideen und Wünsche erproben wollte, die aus meinen Stummfilmstudien erwachsen waren“ (Kurosawa 1986, S.216).

Die Welt der Akteure ist durcheinandergeraten und auf dem Weg in das Dickicht ihrer verwickelten Versuche sich neu zu sortieren, begleitet uns die Kamera.

Der Zeitraum der Entstehung des Filmes legt o.g. Interpretation ebenso nahe: Japan nach der Katastrophe des verlorengegangenen Krieges. Eine empfundene Schmach ohnegleichen. Die japanische Politik hatte sich schon seit Beginn des 19. Jahrhunderts an einer „Lebensraum-Ideologie“ ähnlich der der Nationalsozialisten in Deutschland orientiert und schrieb den Japanern als vermeintlich höher stehenden Rasse die Sendung zu, sich als Herrenvolk in Asien auszubreiten.

Der zweite große Krieg sprach dann aber eine andere Sprache. Aus dem Herrenvolk wurden die gedemütigten Verlierer. So kostete dieser Krieg Millionen von Zivilisten in Japan das Leben. Die Japaner mußten miterleben wie die USA unzählige Bombenangriffe auf japanische Städte flogen, zwei Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki abwarfen und ihr gesamtes Staatsgebiet besetzt wurde.

Die Amerikaner entfernten alle für die militaristische Politik Japans Verantwortlichen aus ihren Positionen, von diesen Säuberungsaktionen waren 180.000 Personen betroffen, und zerschlugen die Großunternehmen mit der Zielsetzung, „daß Japan nicht wieder eine Bedrohung für Amerika wird ... und die Ziele Amerikas unterstützt“, wie es in der Proklamation der „Grundlegenden Maßnahmen der Vereinigten Staaten für die erste Zeit der Besatzung“ vom 22. September 1945 hieß.

Der Zusammenbruch der alten Ordnungsvorstellungen (auch der Kaiser war nun keine göttliche Instanz mehr, sondern lediglich Repräsentant der Nation) mit dem gleichzeitigen Bewußtsein eine schmachvolle Niederlage erlitten zu haben, stürzte die Nation in eine Sinnkrise, ähnlich der Situation in Deutschland oder in Italien. Und so überrascht es kaum, daß sich Kurosawa gestalterischer und inhaltlicher Mittel bediente, wie wir sie vom Neorealismus her kennen. Eine ähnliche gesellschaftliche Situation fand in unterschiedlichen Nationen zu einer gemeinsamen Filmsprache. „Deutschland im Jahre Null“ von Rossellini stellt dieselbe Frage nach dem Umgang mit der Katastrophe. Kurosawa verlegt dieselbe Frage in eine mittelalterliche Situation Japans, zielt aber auf die Gegenwart des Nachkriegs-Japans.

„Das gesamte Szenario des Films unterstreicht die nicht vorhandene Sicherheit der Menschen: Der verfallene Zustand des Raso-Tores, unter dessen ‚Schutz‘ die Rahmenhandlung der Präsens-Ebene stattfindet, ist nur ein Hinweis dafür. Der wolkenbruchartige Regen drängt

die Menschen zu einem Rückzug auf engsten Raum. Die Verhandlung vor Gericht liefert keine Aufklärung des Verbrechens. Und die gesamte Handlung spielt in einer Zeit, in der Naturkatastrophen und Kriege das Land erschüttern und den Menschen ein sicheres Zusammenleben verwehren“ (Flierl S. 64f).

In Kurosawas „Rashomon“ ist allen Akteuren gemeinsam, daß der „Ehrbegriff“ eine besonders große Rolle spielt. Sowohl die Frau, wie auch ihr Mann können als entehrt gelten, ebenso aber auch der Räuber und der Holzfäller. Es wird sich herausstellen, daß dieser Ehrbegriff zunächst nicht in Frage gestellt wird. Die Varianten der Darstellung unterscheiden sich vornehmlich darin, welche Versuche zur Wiederherstellung der Ehre und zur Vermeidung von Schande unternommen werden und wie sie verlaufen und ausgehen.

Gehen wir dieser Fährte nach und betrachten wir genauer, wie die Einzelnen sich „neu“ erzählen.

Der Räuber Tajomaru

Von ihm wird gesagt, daß er schon mal Frauen mit ihren Kindern umbringt, weil sie sich ihm verweigern (30). Vergewaltigung und Mord scheinen ihn nicht unbedingt in krisenhafte Situationen zu bringen. Wohl aber die Situation vor Gericht, er wird öffentlich vorgeführt und ist genötigt seinen Handeln zu erläutern. Zunächst schweigt er, weil er diese Situation, in Fesseln vor dem Gericht, nur als unwürdig begreift. Doch auch für ihn scheint ein gewisser Ehrenkodex existent, denn er unterbricht den Polizisten (13) und beginnt mit großer Verve zu erzählen.

(13 - 29) Den Samurai und seine Frau habe er nur zufällig gesehen und als der Wind, wieder nur zufällig, den Schleier der Frau hob, sei die Begierde in ihm wach geworden. Den Mann habe er gar nicht umbringen wollen, nur die Frau zu besitzen war sein Ziel (15). Die Vergewaltigung der Frau begreift er nicht als ehrlos und wertet sie so, wie es der gesellschaftliche Kodex nahelegt, ab. Frauen gelten als Menschen zweiter Klasse mit einem erheblich eingeschränkten Recht auf körperliche Unversehrtheit. Er selbst beschreibt sich als getriebener, nicht er ist Schuld, sondern der Wind und die Frau haben ihn verführt. Er wendet einen Trick an, um den Mann auf einer Lichtung zu fesseln und führt die Frau ebenfalls unter Anwendung einer List dorthin (16 - 23). Die Frau hätte dort einen Kampf mit ihm begonnen, über den er sich lustig macht (24). Diese Schilderung dient Tajomaru dazu sich und anderen zu zeigen, mit wieviel Feuer die Frau ausgestattet ist, was ihn dann selber noch wilder gemacht habe. Schließlich überwältigt er die Frau und vergewaltigt sie (25). Er beschreibt dies so, daß sie sich nach anfänglichem Wehren, dann ohne Widerstand, ja beinahe willentlich hingegeben habe. Letztlich versucht er sich als unwiderstehlichen Liebhaber, als ganzen Mann, zu beschreiben. Sein Plan sei aufgegangen, den Mann am Leben zu lassen und die Frau zu besitzen (26).

Aber dann appelliert die Frau an ihn, daß er sich einem Kampf mit ihrem Mann stellen müsse, um ihre Ehre wiederherzustellen. Dem Sieger würde sie dann ganz gehören (27). Dieser Appell fruchtet und der Räuber kämpft mit dem Samurai einen fairen Kampf (28), an dessen Ende er den Samurai tötet. Er lobt die Kampfkunst des Samurai, den er fair besiegt hat, um sich selbst als unangefochten guten Schwertkämpfer darzustellen.

Die Frau flieht, sie ist so wie alle Frauen, sie stehen nicht zu ihrem Wort und so hatte er genug von ihr.

Tajomaru versucht seine Identität vor Gericht so zu rekonstruieren, das er sich letztlich unschuldig an dem ganzen Vorfall wähnt. Er stellt sich als Opfer der Umstände dar und symbolisiert somit durchaus einen Teil der japanischen Bevölkerung, die ihre aktive Rolle am 2. großen Krieg des 20. Jahrhunderts verleugnen wollen. Die Frau wertet er ab, als verführende

und treulose, um sein tun zu rechtfertigen. Schließlich tötet er den Samurai nur, was er selbst ja gar nicht wollte, weil die Frau den Zweikampf erlebt. Den Samurai stellt er als guten Kämpfer dar, um den Wert seiner eigenen Kampfkunst angemessen beschreiben zu können.

Die Ereignisse mit Wald und vor Gericht bringen ihn also nicht dazu, aus seinem bisherigen Rollenkonzept auszusteigen. War er vorher (und vermutlich zutreffend) als durch und durch barbarischer Zeitgenosse gekennzeichnet, versucht er sich nun als ehrenhaften Mann darzustellen, der keine Tötungsabsicht hatte, sondern Spielball der Gefühle geworden ist, die die Frau in ihm ausgelöst hat. Letztlich gibt er den Versuch vor deren Ehre ansatzweise wiederherzustellen, indem er den Kampf annimmt. Er kann dem Gefängnis nicht entkommen, in welches er sich eingeschlossen hat. Eine negative (durchbrechen) wie eine positive (entsprechen) Orientierung an den Konventionen von Schande und Ehre führt ihn in die Katastrophe (gesetzloses Handeln auf der einen Seite - Unfähigkeit zur Schuldübernahme auf der anderen).

Die Frau (Masako)

Schluchzend schildert sie vor Gericht ihre Geschichte (31). Sie erzählt, daß sie sich dem Räuber hingegeben, um ihren Mann zu retten und nimmt damit ein Gegenargument vorweg, weil, wie sich später erweist, ihr Mann offensichtlich der Überzeugung zu sein scheint, daß sie dies vorschnell getan hätte. Tajumaru habe, nachdem er ihr Gewalt angetan hat, ihren Mann z. T. befreit und sei dann geflohen (32). Sie wendet sich ihrem Mann zu. „Seinen Blick vergesse ich nie. Er war voller Verachtung (33).“ Sie erträgt diese Verachtung ihres Mannes nicht, sucht nach ihrem Dolch, schneidet die verbliebenen Fesseln ihres Mannes durch und fordert ihn auf sie wenigstens zu töten, wenn er ihr schon nicht verzeihen könne (34). Der Samurai regt sich nicht, schweigt und blickt sie weiterhin verachtend an. Daraufhin faßt seine Frau verzweifelt den Entschluß, daß nun beide sterben müssen. Sie werde zunächst ihn umbringen und dann sich selbst. Beinahe lasziv vor dem Gericht sitzend berichtet sie davon, daß sie ihren Mann tötet, bringt aber nicht den Mut auf sich selbst zu töten und flieht in den Wald. „Eine Frau wie ich, ist zu schwach dafür.“ „Konnte er nicht verstehen, was das für mich bedeutet hat?“ „Ist seine Verachtung gerecht gewesen? Wußte er denn nicht, daß ich nur für ihn Liebe empfunden habe?“ (35)

Auch die Frau ist in ihrer Schilderung Opfer, Opfer des Räubers, Opfer des sie nun verachtenden Mannes, Opfer der Ehrgebote ihrer Gesellschaft und Opfer der Rolle, die Frauen zugeschrieben wird.

Sie vollzieht die umgekehrte Bewegung des Räubers. Sie bewegt sich aus einer positiven Orientierung an den Konventionen (sich dem Räuber hingeben um den Mann zu retten / als Entehrte um den Tod bittend) zu einer Negativen (Ermordung ihres Mannes), die sie dadurch relativiert, daß sie sich selbst ebenfalls umbringen wollte, weil weder sie noch ihr Mann sich gegenseitig das Geschehene verzeihen können und sich so nicht nahe sein können.

Auch hier führen beide Orientierungen in die Katastrophe. Ein spürbares Verlangen der Frau nach Aufkündigung des Ehrgebotes, eines Verhaltens jenseits der Konventionen scheitert. Die moralischen Konventionen behaupten sich. Als sie es selbst nicht schafft sich umzubringen, stellt sie sich dem Gericht. Masako vermag nicht auszubrechen aus dem Normensystem in welchem sie sich verfängt. Sie gesteht ihre Schuld ein, zieht daraus die Konsequenz, daß sie sich dem Gericht stellt, vermag aber nicht ihrer Opferrolle zu entkommen. Die Vergebung, bzw. den Beistand ihres Mannes erwartend kann sie sich nicht abwenden, als sie dies nicht erlangt. Sie bleibt an ihn und die Ehrgebote gebunden, statt den Weg in eine mögliche neue Zukunft zu suchen.

Der Samurai

Der Geist des toten Samurais wird durch eine Geisterbeschwörerin gerufen (38): „Ich bin in eine schmerzhaftes Finsternis gestoßen worden, die mich nie wieder losläßt,“ sind die ersten Worte des beschworenen Geistes. Der Räuber habe seine Frau ermutigt mit ihm zu gehen. Die Frau willigt ein. Sie macht aber zur Bedingung, daß er ihren Mann zunächst umbringen müsse. „Zeig, daß du ein Mann bist und bring ihn um“, fordert sie ihn auf. Das bringt den Räuber auf, er wirft die Frau auf die Erde, stellt ihr seinen Fuß auf den Rücken und fragt den Samurai ob er sie töten solle, denn sie sei kein menschliches Wesen. Die Frau aber kann fliehen und Tajomaru verfolgt sie. Dieser kehrt zurück und erklärt, daß er die Frau nicht getötet habe: „Deine Frau hat geweint. Ich hab’ sie leben lassen.“ Dabei schneidet er die Fesseln des Samurai auf und verschwindet. Dieser weint daraufhin vor Verzweiflung und faßt, als er den Dolch auf der Erde sieht, den Entschluß sich selbst umzubringen und vollzieht dies dann. Anschließend weiß der Geist des Verstorbenen noch zu berichten, daß er noch spürte, wie jemand ihm den Dolch aus der Brust zog.

Der souveräne und gesellschaftlich anerkannte Samurai muß erfahren, daß er zum Opfer eines Räubers wird und tatenlos zusehen muß, wie dieser seine Frau vergewaltigt und er sie nicht schützen kann.

Im Rückblick versucht er diese Situation für sich so umzudeuten, daß er auch weiterhin der heldenhafte Kämpfer bleibt. Er, der sich durch den Verrat seiner Frau entehrt wähnt, bleibt souverän bis in den selbst gewählten Tod. Selbst der Räuber erkennt seine Souveränität an, indem er ihn fragt, ob er seine Frau töten solle oder nicht. Die beiden vereint, daß sie sich in der Abwertung der Frau eins wissen, um ihr eigenes Selbstbild zu stabilisieren.

Aber auch er versteht es nicht sich aus der Dichotomie von Schande und Ehre zu befreien. Er kann es sich nicht verzeihen, als Mann und Samurai, in die Lage eines Ohnmächtigen hineingeraten zu sein. Er st auf die Rolle des Schaffenden und Schützenden festgelegt. Trauer, wie sie kurz in seinen Reaktionen aufflackert, gehört nicht zu diesem Selbstbild. Trauer wie Ohnmacht, die beide den Charakter des Ausgeliefertseins beinhalten, sind für dieses Rollenmuster über die Maßen bedrohlich, und doch der einzige produktive Weg in eine neue Zukunft. Folglich läßt die Krise, die diese Situation in ihm auslöst, nur eine Katastrophe (Selbstmord), nicht aber eine Befreiung von den gesellschaftlichen Zwängen und ein produktives Durchleben seiner Trauer zu.

Der Holzfäller

Im Tor muß der Holzfäller zugeben, daß er nicht die Wahrheit gesagt hat und doch als Augenzeuge bei dem Geschehen vor Ort war (40). „Ich hatte Angst in die Sache verwickelt zu werden“, gibt er als Grund an, warum er gelogen hat. Dann beginnt die Geschichte erneut zu erzählen (41). Aus einem Gebüsch heraus beobachtete er die ganze Szene ohne gesehen zu werden. Tajumaro kniete vor Frau und machte ihr einen Heiratsantrag (42). Die Antwort Masakos: „Was soll ich sagen, als Frau kann ich nicht für mich sprechen. Ich kann nicht selbst entscheiden.“ Dann schneidet sie mit dem Dolch die Fesseln ihres Mannes auf. Doch der lehnt es ab mit Tajumaro zu kämpfen: „Für so eine setze ich nicht mein Leben auf’s Spiel“. Tajomaro kommt ins Grübeln und will gehen (43). Daraufhin hält die Frau beiden ihre vermeintliche Feigheit vor und packt sie geschickt bei ihrer Ehre. „Mein Mann und du ihr wolltet beide weglaufen. Ihr sprecht von eure Ehre und meiner Ehrlosigkeit. Aber ihr vergeßt, daß eine Frau nur dem Manne gehört, der bereit ist für sie zu kämpfen. Nur mit dem Schwert in der Hand kann eine Frau erobert werden. Also kämpfe um mich.“ Der Samurai und Tajumaro beginnen einen Kampf, was Masako mit Schrecken beobachtet. Was folgt ist eher die Karikatur eines Kampfes zweier ängstlicher und beinahe tollpatsch kämpfenden Männer (45), an dessen Ende Tajumaro den Samurai ersticht. Er will nun, wie ein gieriges Tier, die

Frau mit sich zerren. Daraufhin kann die Frau fliehen (46), während sich der Räuber bei ihrer Verfolgung verletzt. Zuletzt ziehe Tajumaro noch das Schwert aus dem Toten Samurai, um dann humpelnd zu fliehen.

Der Holzfäller bedient sich einiger Vorurteile über die Beteiligten und den Herganges: Er bemüht zunächst eine durchaus plausible Argumentation, vor Gericht zu ehrlich zu sein könnte die Gefahr in sich bergen einer gewissen Willkür zum Opfer zu fallen. Der Tagelöhner bestätigt, darum wissend, daß er versteht, daß der Holzfäller nicht mit in die Sache hineingezogen werden wollte.

Das ein Dieb ein Dieb ist bemüht er, indem er Tajumaro den ruchlosen Diebstahl des Schwertes in großer Detailfreude nahelegt.

Der Holzfäller ist bemüht, sich selbst als unbeteiligten Beobachter zu schildern. Doch fällt auf mit welchem Nachdruck er alle Beteiligten abwertet. Den nicht sehr heldenhaft kämpfenden Samurai, der sich wie Tajumaro von dem Gerede einer Frau von seinem Weg abbringen läßt. Tajumaro, der sich zunächst vor der Frau erniedrigt, sich von ihr ansucken läßt, wie ein wildes Tier die Frau begehrt, sich unbeholfen verletzt und zuletzt noch das Schwert stiehlt. Masako, die wie eine Schlange agiert und schließlich Angst bekommt vor den Konsequenzen ihres Tuns.

Insgesamt vermittelt sich der Eindruck, das er Holzfäller zumindest etwas nicht erzählt, bei den vielen Nebelbomben, die er wirft. Das scheint auch der Tagelöhner zu spüren, als er sagt, daß ja auch diese Geschichte gelogen sein könnte (47).

Die Wende

Als der Mönch, der Holzfäller und der Tagelöhner im Tor ein Baby schreien hören, beginnt der Tagelöhner damit, ihm seine Sachen zu stehlen (48). Die beiden anderen können ihn davon nicht abhalten. Es kommt zu einem heftigen Wortgefecht zwischen dem Holzfäller und dem Tagelöhner, in dessen Verlauf, dieser jenen überführt, selbst den Dolch gestohlen zu haben (49). Der Tagelöhner verschwindet schließlich mit den Sachen des Kindes und der Mönch, der das Kind an sich genommen hat und der beschämte Tagelöhner bleiben zurück (50). Nach einer langen Zeit des Schweigens versucht der Holzfäller, dem Mönch das Baby aus dem Arm zu nehmen. Dieser weist ihn barsch zurück: „Willst du dem Kind auch noch die Wäsche stehlen? Du Dieb!“ Der Holzfäller aber bittet den Mönch darum, das Kind mitnehmen zu dürfen, um es neben seinen anderen sechs Kindern aufziehen zu können.

Mönch: „Ich schäme mich. Entschuldige, daß ich von dir etwas schlechtes denken konnte.“

Holzfäller: „Mönch ich bin schlecht. Auch ich habe gelogen, weil ich den Dolch gestohlen habe. Ich verstehe nicht wie ich dazu kam. Vielleicht ist das so in der Welt. Du kannst nicht an das Gute glauben.“

Mönch: „Sag das nicht. Du hast Unrecht. Ich muß dir danken. Du hast mir gezeigt, daß man an die Menschen noch glauben kann.“

Holzfäller: „Du gibst mir das Kind?“ (Er erhält es.)

Mit zögerlichen und etwas unbeholfenen aber von tiefer Dankbarkeit durchdrungen Gesten verabschieden sie die beiden voneinander ohne noch Worte zu machen.

Der Holzfäller muß erst als Dieb entlarvt werden, bevor er einen neuen Weg begehen kann. Erst als sein von ihm selbst aufrechterhaltenes Bild in Wanken gerät, gerät auch sein Handeln in neue Bahnen. Nach langem Schweigen zieht er eine Konsequenz aus seinem Tun, dem Diebstahl und der Lüge. Aus seiner Opferrolle heraus -die Gier die ihn trieb und die Angst vor dem Gericht- entwickelt er ein neues Handlungspotential, indem er lernt Verantwortung zu

übernehmen. Er überwindet die Grunddichotomie von Ehre und Schande, sein Handeln führt nicht in eine Katastrophe (vielleicht den Tagelöhner zu töten, der ihn überführt), sondern zu Reue und Verantwortungsübernahme.

Schlußbetrachtungen

Halten wir fest: Die Akteure sind in engem Kontakt mit ihren eigenen, bzw. den gesellschaftlichen Ehrvorstellungen. Ihnen scheinen in am Angesicht katastrophischer Ereignisse nur sehr beschränkt Handlungsalternativen offen zu stehen. Immer wenn sie sich aus diesen Vorstellungen befreien wollen, beschränken sie sich erneut und produzieren erneut Katastrophen, die doch eigentlich Auswege aus der erlebten Katastrophe darstellen sollen. Jeder spürt in sich, jenseits der engen Ehrvorstellungen, Lebens-Potentiale, die er aber nicht leben kann (vgl. Ritchie, S. 13).

Die drei Akteure im Rashomon-Tor bilden **drei unterschiedliche Umgehensweisen mit dem Geschilderten** ab (vgl. Flierl, S. 66ff).

Der Mönch stellt Wahrheit quasi als einen absoluten Wert über alles andere. „Ich glaube an die Wahrheit im Menschen. Es ist nicht die Lüge, die in dieser unglücklichen Welt herrscht“ (47). Er, mit einem Zug naiver Herzenseinfalt dargestellt, verzweifelt dann an den widersprüchlichen Darstellungen. „Das entsetzliche ist, daß es keine Wahrheit zu geben scheint; daß ich das Vertrauen verliere. Und es ist schrecklich das Vertrauen in den Menschen zu verlieren. Wißt ihr, und das ist viel schlimmer als Erdbeben, Unwetter, Kriege, Seuchen und alle Übel, die uns quälen“ (3).

Ihn zeichnet eine tiefe Verzweiflung aus, die sich auflöst, als der Holzfäller seinen aufrichtigen Wunsch nach dem Kind formuliert. „Ich muß dir danken. Du hast mir gezeigt, daß man an die Menschen noch glauben kann“ (53).

Er erkennt die Wandlungsmöglichkeit des anderen und traut sie ihm auch zu. Es ist eine Geste der Vergebung und der Zu-Mutung, die er an den Holzfäller verschenkt. Dabei hebt er die Brüchigkeit des anderen und seines Umgangs mit der Wahrheit nicht auf, zerstört sie auch nicht. Das Glauben an die Menschen bedeutet nun nicht mehr ein uneingeschränktes Vertrauen auf ihre Wahrhaftigkeit, sondern darauf, daß sich Menschen ändern können und Konsequenzen aus ihrem Handeln ziehen.

Der Tagelöhner stellt den Gegenpol zum Mönch dar. Ein Zyniker und Nihilist ist er in der Auseinandersetzung mit der Welt geworden. „Hast du nie von dem Dämon gehört, der entsetzt erkannt hat, wie schlecht die Menschen sind und geflohen ist?“ (40) Er arrangiert sich mit dieser schlechten Welt. Genuß wird für ihn zum obersten Ziel. „Von mir aus kann lügen wer will. Hauptsache, die Geschichte ist gut“ (36). Und doch ist er es, der zwar aus purem Selbstschutz sein eigenes Tun (Diebstahl) zu rechtfertigen, dem Holzfäller einen Spiegel vorhält und ihn so erst auf die Spur einer Verantwortungsübernahme führt. Seine Sicht der Welt scheint für die Dynamik, die hier entsteht, genauso unverzichtbar, wie die des Mönches. Verzeihung, Elixier für eine Verhaltensänderung, aber scheint ihm nicht teilhaftig geworden zu sein.

Der Holzfäller nimmt eine Position zwischen Mönch und Tagelöhner ein. „Einerseits weiß er um die Wichtigkeit der Wahrheit und verzweifelt beinahe daran, dass es keine Wahrheit zu geben scheint. Andererseits erweist er sich auch als Lügner zum eigenen Vorteil; da er bewußt und in Täuschungsabsicht seinen Bericht vor dem Gericht und später auch im Tor verfälscht.

In ihm werden am stärksten die Widersprüchlichkeiten sichtbar, die sich im Menschen im Umgang mit der Wahrheit aufzeigen können.“ (Flierl, S.67)

Verzweifelt über die unterschiedlichen Geschichten, verzweifelt über seine eigene Lüge wird er zu einer Verhaltensänderung fähig.

Mönch und Holzfäller ändern als Verzweifelte ihre Positionen und wir sind geneigt zu behaupten, daß die Verzweiflung selbst oft den Modus für eine sich menschlicher gestaltende Wahrheit darstellt, in der man zu sich selbst und zu den anderen findet.

Auch können die verschiedenen **Akteure als Chiffren für verschiedene Gruppen der japanischen Bevölkerung nach der Niederlage im zweiten großen Krieg des 20. Jahrhunderts** verstanden werden:

Tajumaro, der leugnet Täter zu sein, sondern Opfer unglücklicher Umstände ist; Masako, die als Opfer vorgibt nicht anders handeln zu können, um die aktiven Anteile ihrer Rolle rechtfertigen zu können; der Samurai, der angesichts der erlebten Ohnmacht angesichts des Wegbrechens von allem worauf man vertraute, nur den Freitod als „Ausweg“ kennt; der Holzfäller, der sich als Profiteur auf den Standpunkt stellt: Ich war es nicht.

Der Holzfäller nach seiner Überführung dient dann u.U. als Modell aus diesen Sackgassen hinauszukommen und einen neuen Weg, der Übernahme der Verantwortung zu finden, ein Weg, der ohne Vergebung nicht auskommt, ein Weg, der ohne Akzeptanz der Brüchigkeit menschlicher Existenz nicht gangbar ist.

Gerade der Schluß des Filmes rief vor allem die westliche Kritik auf den Plan (vgl. Visarius, S. 125f). In ihm wird ein zu durchsichtiger symbolischer Verweis auf christliche Nächstenliebe und Moral gesehen. Überhöht werde dies noch durch das Ende des Regens und die nun durchbrechende Sonne in der SchlußEinstellung.

Wie notwendig dieser, der literarischen Vorlage ja hinzugefügter, Schluß ist, wurde in diesen Erörterungen mehr als deutlich. „Es ist seltsam - wenn man sich zynisch gibt, findet man jedermanns Beifall, wenn man hingegen etwas Optimistisches sagt, ist die Kritik allgemein. Ich zweifle eine solche Haltung an“ (zitiert bei Visarius, S.126).

Wie wenig diese Entrüstung in den japanischen Rezeptionsbedingungen Anhalt hat, erweist sich wenn man weiß, daß das japanische Kino auf „unhappy-endings“ abonniert war.

„Alle Filme Kurosawas haben eine zutiefst unbildliche Dimension. Sie ist auch in Rashomon, in dem und über den so viel gegrübelt wird, gut versteckt und nur schwer zu fassen. Ich möchte sie die Dialektik der Freiheit nennen - eine Idee, die insgeheim viele Kurosawa-Filme bewegt und sie unter anderem hindert, eine eindeutige moralische Entscheidung zwischen Gut und Böse zu treffen. Diese Freiheit befähigt den Menschen sowohl zur Lüge, zu verbrecherischer Gewalt und zur Willkür der Leidenschaften als auch zur spontanen Geste des Mitleids.“ (Visarius, S. 128)